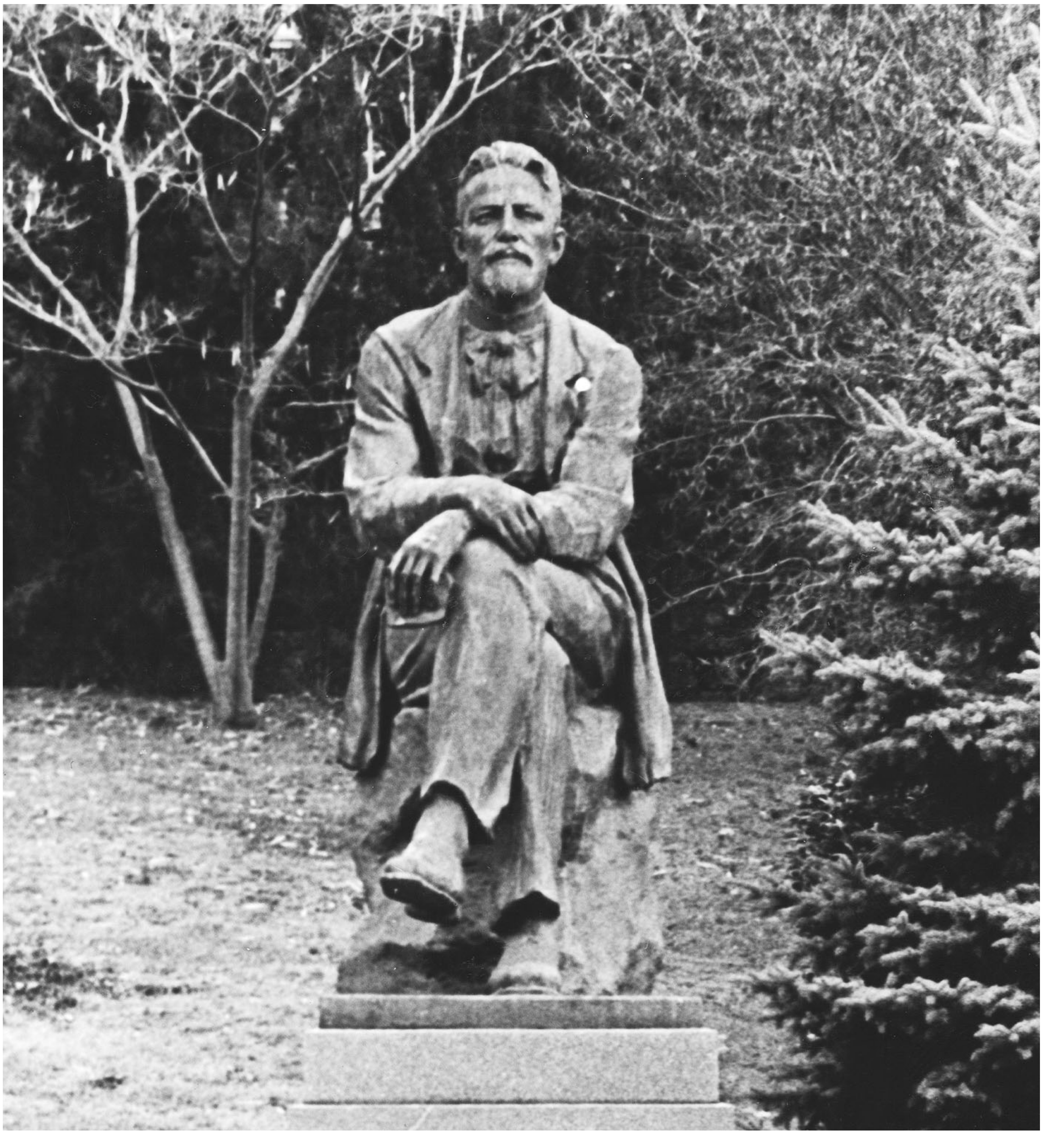
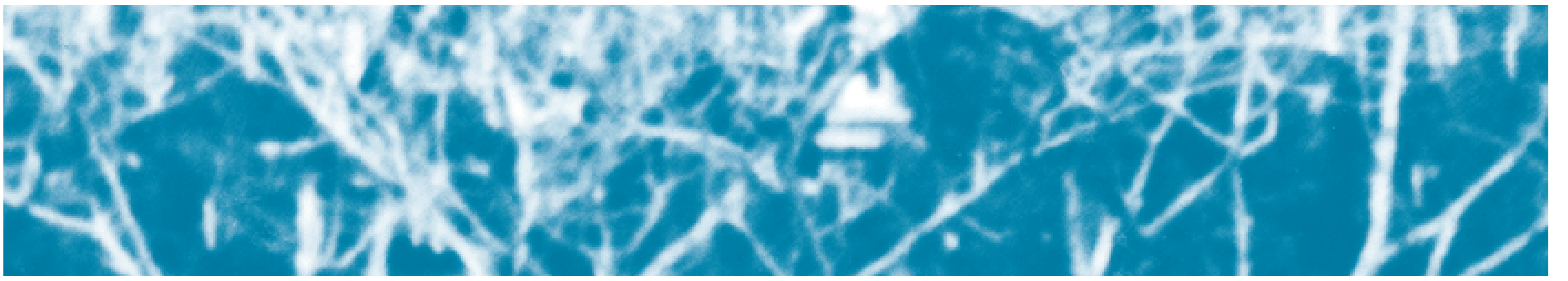
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO V Nº 313
2 • 11 • 2003

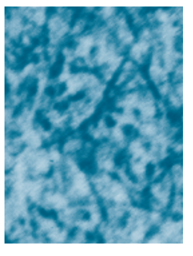
RADAR libros



Y entonces llegó el doctor

La reedición de El séptimo círculo, la colección de policiales pergeñada por Borges y Bioy Casares para la editorial Emecé, rescata uno de los títulos más peculiares del policial: *Extraña confesión*, la novela firmada en 1885 por un entonces ignoto Doctor Antón Chéjov. Guillermo Saccomanno repasa los pormenores del libro con que Chéjov comienza a tomar distancia de Dostoievski y de Tolstoi definiendo un estilo que luego marcará la literatura del siglo XX.





POR GUILLERMO SACCOMANNO

Moscú, 1883. A los veintitrés años, Anton Chéjov, estudiante de medicina, visita hospitales, disecciona cadáveres, asiste operaciones y atiende gratuitamente a sus amigos sin una moneda. A la par, empieza a colaborar en algunos periódicos: estampas, aguafuertes, cuentos brevísimos en los que la observación y el humor apuestan a la caricatura, concediéndole una famita como cronista de costumbres. Esta repercusión, en la que no cree, lo sorprende. Si le importa es para ganar dinero y socorrer a su familia. Cuando no pasa las noches con sus amigos intelectuales discutiendo de política y literatura, se dedica a ir de parranda a un café concert con oficiales borrachos y putas cariñosas. El estudiante de medicina sabe los riesgos que corre. La tuberculosis lo acorrala. La tuberculosis y también su familia. El padre violento y los hermanos prendidos como garrapatas mientras él intenta abrirse paso como periodista. “Soy un periodista porque escribo demasiado, pero no moriré como periodista. Si sigo escribiendo, será de lejos, escondido en un rincón”, le informa a uno de sus hermanos. A menudo vacila al pensar su porvenir: “Me dedicaré de lleno a la medicina, es mi única posibilidad de salvación, aunque no siempre me tenga confianza como médico”. Pero se engaña. Porque su preocupación por la cura de cuerpos, para quien se convertirá en un obsesivo del lenguaje, será desplazada más tarde por la cura de almas.

Entre sus pacientes hay un escritor popular, un tal Popudoglov. El joven practicante Chéjov lo atiende: “Sucumbió a una encefalitis”, escribe. “Consultó veinte médicos y de los veinte, mientras vivía, el único que lo diagnosticó con acierto fui yo. Lo que lo mató fue el alcohol.” Antes de morir, en agradecimiento, Popudoglov le regaló al joven Chéjov toda su biblioteca. El joven Chéjov recela de la literatura tanto como de la pereza. Le producen temor a fracasar en los exámenes que le faltan. En esta época urde una obra científica, *La historia de la medicina en Rusia*, que abandonará, y un ensayo que analiza las relaciones entre sexos en las diferentes especies de animales: “Historia de la autoridad sexual”, que también quedará en estado de proyecto.

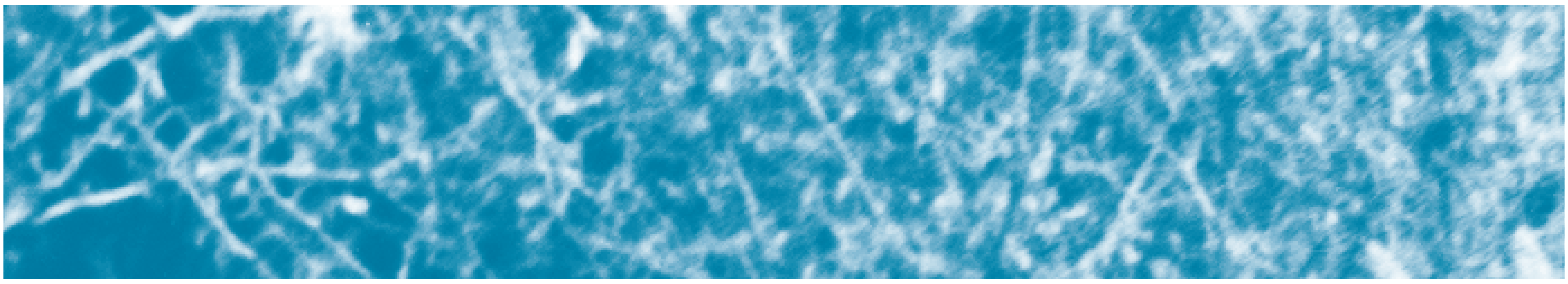
Un año más tarde, Chéjov pone en su puerta una chapa de cobre con su nombre y el título. Ahora las consultas médicas y los trabajos periodísticos lo exigen y aprietan. Como atiende pacientes sin dinero y además mantiene a su familia, debe aumentar la entrega de manuscritos. En una carta cuenta que gana más que un terrateniente y, sin embargo, no tiene un kopeck para la comida ni para disponer de un rincón donde sentarse a trabajar con cierta comodidad. En otra describe: “Desde hace tres días de mi garganta mana sangre, lo que me impide escribir. Tres días sin esputos blancos y me resulta imposible decir cuándo me harán efecto los medicamentos con que me atiborran mis colegas”.

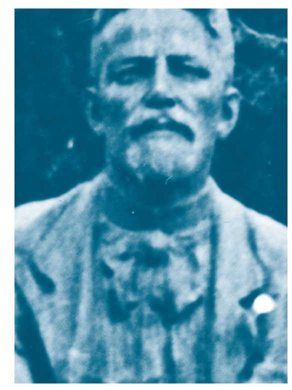
Cuando se restablece, su situación financiera también mejora, puede comprar muebles, un piano, tomar dos sirvientas y cortar el fiado del almacén. El biógrafo Henri Troyat apunta que el joven Chéjov hasta se da el lujo de organizar algunas veladas musicales. Planea viajar a Crimea, un clima más templado. Sintiéndose burgués, a los veinticinco años, Chéjov goza la ilusión de librarse de la esclavitud de nacimiento. “Si escupo sangre, al menos será sangre de hombre libre”, anota.

No falta tanto para que su nombre como autor teatral repercuta en toda Rusia a la par que sus narraciones lo ubiquen entre los grandes de su tiempo, siempre sin que él se lo crea, sin que se tome muy en serio. La muerte de Dostoievski, cuya sombra se proyectará abrumadora sobre la nueva literatura rusa, al igual que el imponente aura patriarcal de Tolstoi, hará dudar al escritor joven de sus valores. Cuando viaja en tren, el joven Chéjov lee *Ana Karenina* y se reprocha todo lo que, según su vara, le disminuye para acercarse al talento del anciano conde predicador del anarquismo. Chéjov procura tomar distancia por igual de la religiosidad demoníaca de Dostoievski y del idealismo pietista de Tolstoi. Pronto la política, tensada por el debate entre eslavófilos y occidentalistas (aunque él se incline más hacia ese segundo bando), dejará de interesarle. Tanto su dramaturgia como su narrativa prefieren indagar en los grises de lo cotidiano, la mediocridad y el aburrimiento, antes que en la altisonancia de un *pathos* de poseídos o la épica torrencial de la historia colectiva.

El joven Chéjov decide experimentar con una novela corta: *Drama no obote*. Constance Garnett la traducirá al inglés como *The Shooting Party*. Manuel Peyrou, en 1945 la maltratará en español versionándola recortada del francés *Un drame á la chase (Histoire vraie)*, imponiéndole el conandoylesco *Extraña confesión* y subtitulándola *Un drama en la cacería* para El séptimo círculo, la caprichosa colección creada por Borges y Bioy Casares (actualmente republicada por Emecé). Una digresión: para Borges y para Bioy, en su colección, el crimen era más atractivo como enigma intelectual que como consecuencia de la ecuación sexo-dinero-poder. Muchísimo más cuidada y respetuosa, en cambio, será la traducción completa de Sergio Pitol para Alianza Editorial en 1985. Un dato: la edición de El séptimo círculo tiene veintisiete capítulos contra treinta y dos de la edición de Alianza. En esta edición casi inhallable, los lectores en español encontrarán sin duda a Chéjov, el mejor Chéjov, comparable en muchos de sus pasajes con el observador impasible de *La dama del perrito*, un koan del bovarismo y los trastornos adúlteros, y *El pabellón Nº 6*, un pequeño tratado narrativo y psicológico sobre el doble y la locura.

Chéjov busca mantener todo el tiempo el suspenso y controla la intriga con sagacidad, dosificando con cada indicio una pista. Sin embargo, no son las reglas del género las que le preocupan sino la exploración de las almas atormentadas por la humillación y la culpa.







Chéjov escribe *Un drama de caza* entre 1884 y 1885, los años en que se afirma como narrador depurando su prosa, afilando un estilo sugestivo que influenciará desde entonces a una lista inabarcable de escritores en distintas lenguas. La lista puede arrancar en su país con Isaak Bábel y, pasando por Varlan Shalámov, continúa en la literatura universal alcanzando el presente. Virginia Woolf, por ejemplo, iba a desconcertarse con Chéjov y registrarlo en "The Common Reader": "Nuestras primeras impresiones de Chéjov no son de simpleza sino de extravío. ¿Por qué hace una historia con semejantes cosas? ¿Se trata de que está principalmente interesado no en la relación del alma con otras almas, sino en la relación del alma con la salud, del alma con la bondad?". Más acá, Richard Ford admitiría que Chéjov (y hablamos del joven Chéjov) no es un autor que pueda seducir con demagogia fácil a los jóvenes: "Chéjov nunca nos hace sentir desorientados o demasiado en deuda con su genialidad. Por el contrario, acomoda su genialidad a nuestra altura".

Un drama de caza, según Somerset Maugham, responde a lo que Henry James comprendía como *nouvelle* y, según Edmund Wilson es la única verdadera novela de Chéjov. No son pocos los atributos que la vuelven atractiva. Para empezar, se trata de una novela en el interior de otra novela: a la redacción de una revista, al despacho de un redactor jefe, llega un turbulento abogado y juez de instrucción de provincia ofreciendo una novela inédita con el título *Un drama de caza*. No faltan, a lo largo de la narración que hace el redactor jefe, ni las notas al pie que refieren correcciones, enmiendas, instrucciones de lectura y elipsis, como las intervenciones del yo narrador (el del redactor jefe) corrigiendo perpetuamente la interpretación de los hechos (contados por el funcionario provincial). Chéjov no pierde la oportunidad de despacharse aquí con ironía sutil contra las novelas de misterio y deducción de Gaboriau (lo que debería haber inducido a Borges y Bioy a meditar que, si bien en el relato hay un crimen y una investigación, esto no la vuelve necesariamente una pieza de género policial). La novela que ha escrito el juez de instrucción, una crónica autobiográfica, confesional, en la medida en que ha estado comprometido con los sucesos vinculados al crimen, también lesirve a Chéjov para lanzar otra reflexión: "No es importante haber visto un hecho para describirlo".

La víctima es una muchacha campesina, que se casa con un administrador viudo y con hijos, que la triplica en edad. En torno del crimen, las sospechas apuntan a menudo sobre el marido celoso y sobre su amante, un terrateniente nihilista (en el sentido que Turguenev les daba a los aristócratas indolentes, cultivadores de una metafísica de la inoperancia). La heroína asesinada, Olenka, "la muchacha de rojo", aunque Chéjov la sugiera inspirada en la Tatiana de Pushkin, resume en sus arrebatos de pasión los estallidos de Nastassia Filipovna, la caliente dostoievskiana de *El idiota*, y las ilusiones amorosas de la frustrada Ana Karenina de Tolstoi. "Desde luego, no estoy enamorada", admite Olenka, "pero, ¿acaso son felices los que se casan por amor?". El matrimonio, casar, no es diferente, de cazar, insinúa Chéjov. En la dialéctica conyugal siempre hay quien caza y quien es presa.

A propósito de Dostoievski, en Chéjov vuelve a aparecer, como en *El idiota*, el tema de la "plata quemada": la gratuidad del acto con que el humillado y ofendido, al quemar el dinero, un dinero equiparable a la recaudación de una cosecha, se venga incendiando el símbolo del poder. Pero, ¿de qué trata esta narración? ¿Qué es aquello que la vuelve actual? ¿El dinero representando la sumisión? ¿El despilfarro de una clase alta hacia su ocaso? ¿Un sistema corrompido desde arriba hacia abajo? ¿La lucha entre pasión y conveniencia? Quizá las respuestas estén contenidas en las preguntas, todas enfocando una sociedad que se derrumba, una atmósfera enviciada, seres que no tienen valor sino precio y se retuercen en contradicciones inaguantables. Si ésta es una explicación de su vigencia, no menos lo es la forma en que Chéjov pule y constituye una marca estilística. Chéjov no declama. Su escritura, austera, con una sencillez elaboradísima, se aleja de Dostoievski, evita juzgar y extrae lo máximo de cada situación con una economía absoluta de recursos que lo arrima a Tolstoi, pero sin subrayar una intención moral que, si la tiene, no es consoladora. Quienes recuerden cómo Chéjov en *La dama del perrito* logra plantear una escena de erotismo negligeé a través de unos pocos elementos (unas cortinas mecidas por la brisa caliente, una fruta empezada, el desorden de un cuarto), encontrarán en *Un drama de caza* otro ejemplo de su capacidad de síntesis. A Chéjov le basta describir el campo bajo una lluvia o estremecido por un viento para predecir una meteorología de las emociones siempre inestables. "También en nosotros dormitaba algo como el presentimiento del próximo, inevitable y pesado otoño. Era evidente que se acercaba una descarga eléctrica. Era necesaria una tormenta para refrescar la atmósfera." Los fenómenos climáticos presionan en los seres humanos dictando comportamientos semejantes a los animales. ¿Opera en su visión del mundo la formación médica? ¿Reminiscencia tal vez de su ensayo inconcluso "Historia de la autoridad sexual"? Hipótesis a confirmar. En tanto, a pesar de sus detractores, que lo acusan de impresionista, Chéjov no cede a esta tendencia. Observación pura la suya, sin vueltas, eso. Chéjov busca mantener todo el tiempo el suspenso y controla la intriga con sagacidad, dosificando con cada indicio una pista. Sin embargo, no son las reglas del género las que le preocupan sino la exploración de las almas atormentadas por la humillación y la culpa. "Jugar con el alma ajena es un pecado que no debería ser perdonado", escribe Chéjov. Y éste puede ser, además del eje narrativo, el *pathos* de todos y cada uno de los personajes.

Con frecuencia se ha dicho que Chéjov convirtió sus limitaciones en mérito. El mismo reparo se les formuló a todos aquellos escritores que adoptaron sus enseñanzas y las convirtieron en una estrategia poética. Para contrarrestar esta crítica, dos anécdotas típicamente chejovianas:

1) Cierta tarde un amigo encontró al escritor escribiendo en el banco de un parque. El escritor tachaba y tachaba. El amigo le preguntó qué iba a quedar de esa historia. "Se conocieron, se enamoraron y se casaron y fueron infelices, ¿eso es todo?", se inquietó. Chéjov tardó en contestarle: "¿Acaso hay algo más?".

2) Una mujer con inquietudes literarias le enviaba por correo sus relatos pidiéndole más aprobación que consejos. Chéjov, fatigado, le escribió: "Cuando describa desgraciados, desventurados, y quiera conmover al lector, trate de ser más fría: esto confiere a la desdicha de los otros una suerte de telón de fondo sobre el que resaltan con mayor relieve. En su caso, los protagonistas lloran y usted suspira con ellos. Sí, sea fría".

Extraña confesión, Anton Chéjov.
Traducción de Manuel Peyrou, El séptimo círculo,
Emecé, 237 páginas.

Un drama de caza, Anton Chéjov.
Traducción de Sergio Pitol,
Alianza Editorial, 207 páginas.

LA FUERZA EN BUENOS AIRES

Cosas de Negri

Entre el lunes y el miércoles pasados, el filósofo italiano Toni Negri protagonizó una seguidilla de maratónicas presentaciones ante diversos auditorios porteños. El recorrido empezó en Chacarita, en la sede de la fábrica recuperada "Nueva Esperanza", y culminó con una conferencia en el Salón Dorado de la Legislatura porteña. Las actividades del autor de *Imperio* –que celebró el fin de una condena de casi un cuarto de siglo visitando Brasil y Argentina– incluyeron también charlas en la ex Biblioteca Nacional y en el Colegio Nacional de Buenos Aires.



FOTO: TELAM

POR DIEGO BENTIVEGNA

La visita de Negri a nuestro país resulta particularmente relevante en la medida en que los sucesos argentinos de los últimos años son, junto con las jornadas de Seattle y de Génova, la puesta en marcha, el laboratorio de formas políticas que muestran hasta qué punto multitud, éxodo, trabajo inmaterial o excedencia del ser son no sólo conceptos más o menos felices sino, fundamentalmente, estructuras insertas en ese entramado de tensiones complejo y antagónico que llamamos "lo real". A lo largo de sus diversos encuentros, Negri se explayó de manera recurrente sobre la red de conceptos que, compilados en *Imperio*, han provocado el florecimiento de controversias teóricas y tomas de posición apasionadas. A partir de las preguntas de un auditorio en el que predominó el componente académico-estudiantil, el filósofo italiano polemizó de manera vehemente con algunos conceptos como el de dialéctica, pueblo, representación y Estado-nación, tan engarzados en las representaciones políticas de gran parte de la izquierda vernácula. A continuación, una breve antología temática de las intervenciones de Negri en Buenos Aires.

AUTONOMÍA No a la continuidad. Experimentación. Laboratorio abierto, completo, continuo, de nuevas formas de representación, de nuevas formas de organización. Autonomía no es lo contrario de organización. Autonomía no tiene nada que ver con el stalinismo, pero tampoco con el anarquismo.

CEREBRO Nuestros padres, nuestros viejos, quisieron que estudiásemos. Trabajaban en fábricas, eran campesinos, a menudo emigraron para huir de las condiciones de miseria que el trabajo capitalista imponía. Nosotros hemos elaborado un cerebro, un cerebro común, que es una capacidad de producción, que es un instrumento de trabajo que llevamos con nosotros. La autonomía está en esto.

DIALÉCTICA Yo me declaro, como muchos otros representantes del pensamiento contemporáneo, contra la tradición hegeliana, contra la tradición de aquellos que quieren reconquistar o redimir la negatividad. Estoy en contra de esta concepción porque pienso que en esta concepción está siempre la mediación. Hay siempre un momento dialéctico que destruye la realidad de las oposiciones, las durezas de la pobreza en este caso (...). El mundo que la dialéctica ha reconstituido es un mundo que ya no tiene la posibilidad de ser reconciliado.

ESTADO-NACIÓN

Negri: –Es difícil ir más allá del Estado-nación.

Auditorio: –Quizás en el primer mundo...

Negri: –Quizás en el primer mundo, no lo sé bien: acá los mandaban a Malvinas; en Italia los mandaban a luchar a Rusia. En todos lados el Estado-nación se comportó de esa manera. Y aquí el Estado-nación ha caído sobre la carne de ustedes como dictadura, *cazzo*.

LENGUAJE Hoy podemos imaginarnos la producción cada vez más como una lengua, como un discurso. Son palabras que se ponen en relación para producir sentido. Y la producción deviene algo que es como un lenguaje, una lengua hablada. Si ustedes piensan bien en todo lo que está sucediendo, se darán cuenta de que aquello que une en realidad a la multitud son los elementos comunes: la educación, cierto modo de sentir, cierto modo justamente de hablar, de comunicar, de estar juntos, un cierto nivel de la salud pública. La vida que se hace más larga. Los deseos que se hacen más ricos. Éste es otro elemento transversal fuertísimo, un elemento común, un elemento de comunidad.

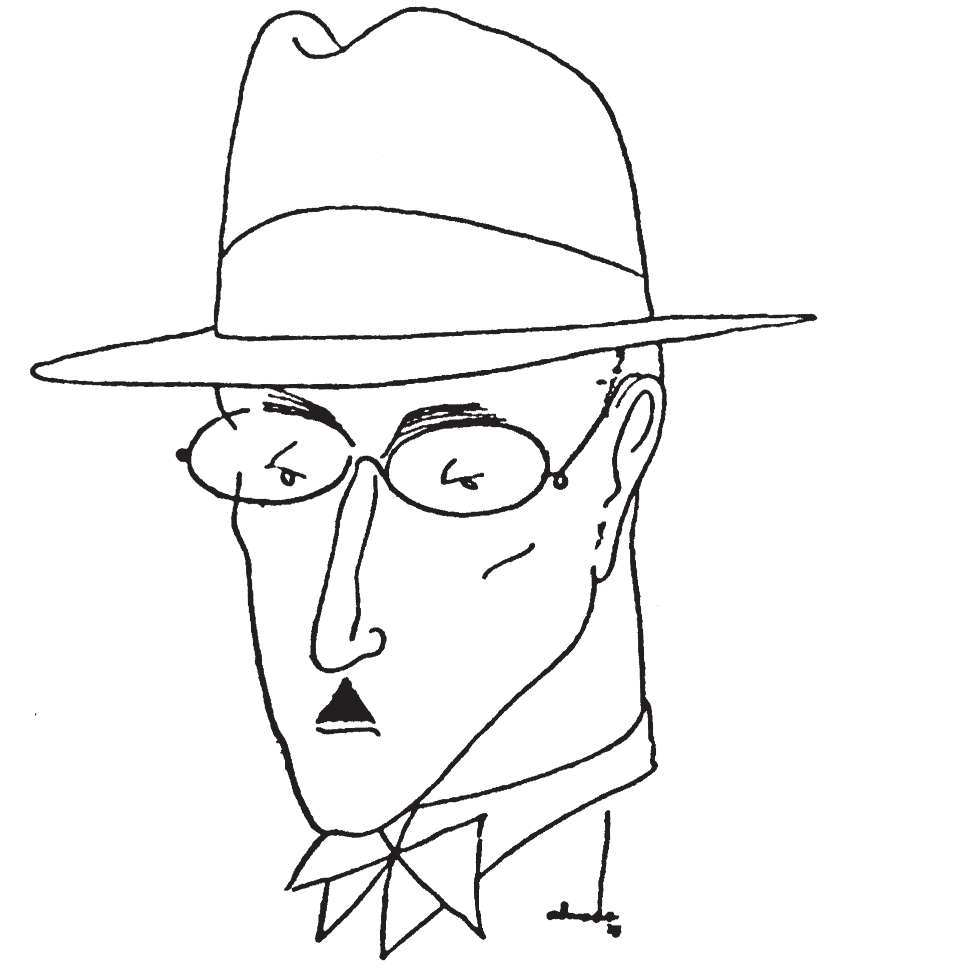
MULTITUD La transformación del trabajo significa el hecho de que para trabajar es necesario ser hombres libres, imaginativos e intelectualmente capaces para producir trabajo. Esta reconducción de la libertad hacia el interior de las capacidades productivas, de la fatiga del trabajo, es el elemento de fuerza de la multitud como clase, como elemento de an-ta-go-nis-mo. No es verdad que la multitud elimina la estructura y la figura del antagonismo social. Lo multiplica.

REPRESENTACIÓN Nosotros oponemos el concepto de multitud al concepto de pueblo. Hemos considerado el concepto de pueblo como un concepto de producción burguesa: el Estado-nación nace con la construcción del pueblo, con la reducción a uno de la diversidad popular, e imponiendo la alianza nacional-popular de la burguesía con el pueblo. Cuando se dice que la multitud no es el pueblo se dice fundamentalmente una cosa: se dice que la multitud no puede ser encerrada en los mecanismos de representación política según el modo en que el Estado moderno ha producido esos mecanismos. De manera que cuando nosotros hablamos de multitud contra el concepto de pueblo, hablamos de multitud contra el concepto de representación. "Que se vayan todos." Ése es el concepto de multitud. Y esto no vale sólo para la Argentina.

TRABAJO INMATERIAL El capital no puede dividir el trabajo intelectual como lo hace con el trabajo material, diciendo: "Hasta este punto, tú trabajas para mí". No. El trabajo intelectual es un trabajo que no puede ser escindido en "tiempos" de trabajo como el trabajo fordista (ocho horas de trabajo, ocho horas de familia y propiedad, ocho horas de sueño). No. El trabajo intelectual coincide con la vida. No puede ser dividido. En consecuencia, la explotación no pasa por la escisión: pasa por la capacidad de absorber la fuerza comunicativa, la fuerza lingüística. La explotación se realiza como sujeción lingüística del conjunto del trabajo intelectual.

VIRTUD Las virtudes afectivas clásicas de una tradición femenina doméstica y reprimida patriarcalmente se transforman en elementos fundamentales en la definición del trabajo de todos. Hoy sabemos perfectamente que si trabajamos en la computadora, tenemos la necesidad absoluta de insertar virtudes, para decirlo de alguna manera, "de relación". Hay toda una serie de elementos de este tipo.

El banquero anarquista



EL BANQUERO ANARQUISTA
Fernando Pessoa

Edición a cargo de Manuela Parreira da Silva
Trad. Rodolfo Alonso
Emecé
Bs.As, 2003
94 páginas

POR IGNACIO MILLER

Más de una vez, Borges señaló que uno de los mayores méritos de Walt Whitman había sido la invención del personaje plural y contradictorio llamado Walt Whitman, "héroe semidivino de *Leaves of Grass*". Quizás inspirado en este precedente, Pessoa prefirió, de manera contraria, jugar a la propia anulación a través de la creación de sus tan promocionados heterónimos, personalidades literarias, algunas de las cuales constituyen apenas tenues nombres del personaje literario Fernando Pessoa, como Bernardo Soares, autor del *Libro del desasosiego*. Sin embargo, como es sabido, la obra de Pessoa firmada por sus heterónimos –que conforma la mayor parte de toda su obra literaria– no salió a la luz sino hasta después de su muerte, en 1935, en lo que acaso sea una demostración sesgada, profética, burda y literal de la *muerte del autor* que años después decretarían los autores del posestructuralismo.

Entre los escasos escritos que Pessoa publicó en vida, *El banquero anarquista,* aparecido en 1922 en el número 1 de la revista portuguesa *Contemporánea*, "ha merecido", como nos informa la editora del presente volumen, "sorprendentemente tal vez, un conjunto apreciable de ediciones y reediciones a lo largo de los últimos ochenta años". A partir de una situación escénica mínima, el texto desarrolla el cuasi monólogo del personaje del título, quien expone a su interlocutor –el presunto "referidor" de este encuentro– el itinerario vital, pero por sobre todo intelectual, por el cual su condición de "gran comerciante y acaparador notable" no sólo contradice, sino que es una consecuencia necesaria, de su condición de anarquista "en la teoría y en la práctica".

Aunque calificado por el propio Pessoa de "sátira dialéctica" y "cuento del raciocinio", *El banquero anarquista*, en cuanto a su adscripción a un género literario, no responde a lo que generalmente se espera de un cuento, tiene poco de diálogo, por no decir de dialéctica (al menos bajo la forma platónica) y su raciocinio, de apariencia apenas impecable e implacable, es cierta y conscientemente fallido.

Queda, entonces, su carácter de sátira. Si lo propio de la sátira es hacer una crítica de las costumbres o de la locura humana mediante el empleo de la ironía y de la burla, cuando no del absurdo, como se suele afirmar, no es tan claro que, en *El banquero anarquista*, esta crítica esté dirigida sólo hacia el *homo economicus*, de cuya especie el banquero es un mero representante, cual "un Bill Gates más del momento", tal como, con corrección política, quiere ver la editora, sino que su sarcasmo puede ser leído de un modo más incómodo e inquietante. Así, el hecho de que Pessoa prevea, ya en 1922, el fracaso de la Revolución Soviética y que este anuncio esté puesto en la boca del banquero, no significa sólo una manifestación de lo que podría considerarse el carácter moralmente reprobable o cínico del protagonista –alguien que, por otra parte, nació del pueblo y en la clase obrera de la ciudad y que afirma haber integrado los grupos de propaganda anarquista– sino que constituye, además de una estrategia del propio Pessoa para poder afirmar lo que, de otro modo, no podría ser dicho, una corroboración de la terriblemente vacía ficción de la política y de la atrozmente real ficción de la economía.

Frente a ellas, aquello a lo que Pessoa apuesta, a través de argumentaciones en las que cualquier lego puede detectar sofismas y falacias es, en definitiva, a oponerles la verdadera ficción de laliteratura, como espacio del más radical anarquismo. Aquel que él mismo ejerció, jugando hasta el extremo, con la construcción de una obra en la que la tiranía de la identidad se encuentra minada por la presencia de esos extraños conocidos como Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos y Fernando Pessoa.

Una enorme distracción

EL EDITOR
Thomas William Simpson

Trad. Carlos Mayor
Buenos Aires
Ediciones B, 2003
392 págs.

POR SERGIO DI NUCCI

El nuevo *thriller* erótico y psicoanalítico que anuncia la portada de este volumen comparte sólo el ánimo de una reconocidísima tradición puritana de las letras norteamericanas. Se trata de aquel linaje que insistió muy a menudo en que la distracción es el punto nodal de las mayores desgracias humanas. En *The Big Test: The Secret History of the American Meritocracy* (1999), Nicholas Lemann escribió sobre esta auténtica obsesión nacional, pero lo hizo para explicar la devoción de las escuelas estatales de Estados Unidos por aplicar los tests de inteligencia. El *Educational Testing Service*, promovido por Henry Chauncey, tuvo tanto éxito porque retomaba, vía los medios técnicos del siglo XX, las exigencias de los padres fundadores de la nación, algunos de ellos ancestros puritanos de Chauncey. Al ambiente generalizado de error y desorden que presentaba el Nuevo Mundo, el puritanismo opuso un código moral sistemático que aspiraba incluso a la cientificidad y que exaltó el triunfo de la voluntad sobre las pasiones, de la razón sobre los prejuicios y (como si fuera lo mismo) de la libertad sobre el despotismo.

Thomas William Simpson hace de la distracción y sus consecuencias el *leitmotiv* que explica la conducta humana, o al menos la conducta novelesca. Es un estilo muy norteamericano: el padre que llega tarde a casa porque se tomó una cerveza de más, sólo para ver a su familia deshecha; o aquel que prometió cortar el césped, lo deja para mañana, pero su mujer, que es impaciente, lo releva y se despedaza. A menudo lo que sigue es el lamento del protagonista en doscientas páginas por no haber hecho lo que debía hacer.

Quizás por cumplir sólo a medias con este modelo, *El editor* se convirtió en *best-seller*. Comienza con una cita de John Clare, hoy el poeta romántico inglés más a la moda: "Si la vida tuviera una segunda edición, ¿cómo corregiría las galeradas?". El narrador es un editor, Sam Adams, que no se resiste a las frases fáciles: "¿Suiza? ¿Por qué Suiza? ¿Quién la habría invitado a ir a Suiza? ¿Un antiguo amigo? ¿Un nuevo amigo? ¿Un seguidor incondicional? ¿Albert Schweitzer? ¿Santo Tomás de Aquino?". Casado y con hijo, un asesino, de pronto, lo deja sin ambos parientes. Terapéuticamente comienza a escribir un diario personal, cuya lectura es el modo por el que avanzamos en el relato.

Se ha escrito mucho acerca de los beneficios de la mudanza cuando se pierde a quien vivía con uno, así que, también por terapia, Sam decide aceptar la oferta que le propone un completo desconocido. Pero resulta que la madre de este completo desconocido es una exótica violonchelista ciega, que vive muy cerca de la casa que alquiló Sam. Como Sam es un editor, no puede resistirse a las mujeres. Inicia entonces una relación con la violonchelista que al principio es intrigante, y luego desastrosa.

La novela acaba burlándose convenientemente del puritanismo, de la ilustración, de los ideales del liberalismo, del rigor y de la falta de rigor: es, sin duda, una novela moderna. Si Graham Greene podía decir que los personajes de Henry James son el mal y que los encontramos paseándose elegantes bajo el sol de Bond Street, a los de Thomas William Simpson se los podría ver aun en el porteño Palermo Hollywood. A su manera, lo resume así la solapa: "Simpson demuestra que unas buenas dosis de pasión, lujo y sexo pueden convertir hasta al tipo más listo en un pelele".

Teoría del beso

NUGAE. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN
Leonor Silvestri

Simurg
Buenos Aires, 2003
80 págs.

POR JORGE PINEDO

Largo o corto, el sendero que va de una lengua a otra resulta –indispensable, necesariamente– plagado de esos equívocos capaces tanto de agregar como de hurtar sentidos, destinos, escenas. Si es que existe una verdadera teoría de la traducción debería, si de poesía se trata, subsumirse en una teoría del beso (del chupón) nada más que por el argumento que antecede. Podrá seguir discutiéndose si la poesía es siempre de amor; más aún, cabe que semejante afirmación se ponga en duda; no obstante quien hurgue en las entrañas de sus versos hallará más tarde o más temprano alguna demanda de amor. Que no es lo mismo.

Es (parece ser) ese repentino fenómeno de llamada al semejante el que se produce en lo que va de una lengua a otra, dentro de aquel espacio vacío que el silencio se torna infierno y el poeta puebla. Doble acrobacia que traduce fervores, vibraciones, imágenes, significantes, como se llamen, al negro sobre blanco. A ese mullido abismo se zambulle Leonor Silvestri (Buenos Aires, 1976) con *Nugae*, voz latina que la autora anuncia como "frivolidades, versos ligeros, niñerías, tonterías, bagatelas" (también "impertinente", "infantil", "engañoso", "chistoso") y que, he aquí el desafío del equívoco, quince páginas más adelante versifica como "mis versitos" a los que, a su vez, traduce como "My silly rhymes" (literalmente "mis tontas rimas").

Poemario bilingüe, *Nugae* pone en acto estético el presupuesto de "la intraducibilidad de la forma poética", traduciéndola. Más aún, traduciéndose a sí misma, como pocos los hicieron de su lengua materna a su lengua adoptiva: Conrad del polaco al inglés, así como Nabokov del ruso; Beckett del inglés al francés. Silvestri se traduce a sí misma en un ejercicio que, lejos de agitar las palabras a pura pérdida, puja por "el surgimiento de otro texto, pegado por su costura a la hoja precedente como un hermano siamés, igual pero distinto... un texto otro que a su vez nutrirá y reformulará el texto de partida". Menuda apuesta que deja en suspenso la potencia lírica de cada uno de los dieciocho poemas que nutren este texto experimental, a favor de un confeso relevamiento "de la ambigüedad del Yo". Otro en el que la poeta se define ("soy la trama de todas mis lecturas y relecturas/ [¿chismes?]/ que hacen el texto / mi tejido / mi cuerpo / mi historia") o, como en Sabrina, se confiesa por partida doble, primero en una púdica lengua materna: "En el colegio / Vos eras la vida", en la página lindante, mediante una réplica elegida: "At school / You were *my* life" (el destacado es nuestro). Sutiles diferencias, prolijas filigranas que trazan ese pasaje no sólo de la lengua de partida a la lengua de llegada, sino también de la erudición académica (la autora es catedrática en Lenguas Clásicas, traductora y especialista en Catulo) a la poesía, y viceversa, en tanto y en cuanto ambas surgen al final del camino como fundante y efecto, respectivamente, una en función de la otra. Recorrido multilingüístico, lingual, que requiere del habla a fin de zanjar el efecto de pérdida y ganancia: "Putito de baño de Constitución/ Polino Guido Süller Gastón Trezeguet /Pezuña de machito cabrita...", logrado en "Faggot from a train station's public bathroom/ Michael Jackson / Buffalo Bill innocent lamb/ The three Bee Gees all in one/ Cleft Hoff from a male she-faun...". Mutatis mutandis, traducir (como besar) acaso sea (también) eso: salvar distancias.

NOTICIAS DEL MUNDO

ADIOS A VAZQUEZ MONTALBAN El Nobel José Saramago y la catalana Rosa Regás, entre otros escritores y amigos personales, despidieron en la Universidad de Barcelona los restos de Manuel Vázquez Montalbán, fallecido recientemente de un ataque cardíaco en el aeropuerto de Bangkok. Los restos de “Manolo Vázquez” fueron incinerados en una ceremonia estrictamente íntima celebrada en el cementerio de Collserola de Barcelona, a la que, sin embargo, acudió un centenar de personalidades del mundo cultural y político barcelonés. Numerosos seguidores de su obra y de las aventuras de su detective de ficción Pepe Carvalho se amontonaron en el vestíbulo y en los jardines de la Universidad desde donde siguieron a través de pantallas gigantes la ceremonia. Saramago equiparó a Vázquez Montalbán con Balzac: “a veces pienso que su ambición de retratar un tiempo y una sociedad, de abarcar un tiempo y un espacio, era similar a la intención que hay en Balzac”. “Mi próxima novela se la dedicaré no a la memoria de Manolo, sino a Manuel Vázquez Montalbán vivo”, concluyó emocionado Saramago.

BIBLIOTECAS DEL MERCOSUR Los días 3, 4 y 5 de noviembre se realizará en la Biblioteca Nacional argentina el “Encuentro de Bibliotecas Nacionales del Mercosur y Asociados”, con los objetivos de coordinar las bibliotecas nacionales de cada país para que puedan funcionar conectadas en red, acordar la creación de Centros de Información para el Mercosur y convenir la circulación de la información necesaria para apoyar el fortalecimiento del Mercado Común. Participarán de dicho encuentro, que tendrá la modalidad de talleres, autoridades de las Bibliotecas Nacionales de Bolivia, Paraguay, Uruguay, Chile, Brasil y la Argentina.

POBRE ISABEL La cruzada del crítico norteamericano Harold Bloom contra los best-sellers no cesa. Luego de castigar a Stephen King, ahora le toca el turno a la chilena Isabel Allende. “Isabel Allende es una muy mala escritora y sólo refleja un período determinado de la novelística rosa. Después, todos se olvidarán de ella”, escribió Bloom. Allende trató de defenderse: “Estoy acostumbrada a la idea de que cuando un libro mío aparece van a surgir críticas buenas, críticas mediocres y críticas pésimas”, dijo desde San Francisco, la ciudad donde habita desde hace 16 años. Allende publicó recientemente *El reino del dragón de oro*, segunda parte de la trilogía de obras para adolescentes, que comenzó el año pasado con *La ciudad de las bestias* y se completará con *El bosque de los pigmeos*.

La semiótica más maravillosa

La reedición de *Perón o muerte* de Eliseo Verón y Silvia Sigal y su presentación terminaron por convertirse en un estimulante acontecimiento: los propios autores revisaron algunas tesis polémicas del libro, mientras Tulio Halperín Donghi y Carlos Altamirano resaltaron riesgos y bondades de meterse con el General, aunque su vozarrón ya no haga tronar el escarmiento.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Dado el cariz definitivamente peronista (es decir, polivalente, contradictorio, ambidiestro) que está tomando el país, no es mala idea volver a un texto ya clásico (o al menos saludado como tal) de Eliseo Verón y Silvia Sigal en cuanto a la interpretación discursiva del fenómeno que constituyó por acción, reacción (y reacción a la reacción), ese conjunto complejo que es la Argentina en los últimos 60 años. *Perón o muerte*. (*Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista)* puede tomarse como un ejemplo de la aplicación de la celebérrima Teoría de los Discursos Sociales (tan frecuentada en las carreras de comunicación) del mismo Verón, o más bien leerse sin tantos pruritos teóricos como un estudio histórico del discurso peronista, dividido en tres partes: 1) la fundación del discurso peronista en el decenio que gobernó (1945/1955); 2) la constitución del discurso del general en el exilio y 3) los conflictos en torno de las decisiones que tomó Perón a su vuelta en 1973, cuando se convierte en lopezreguista.

Casi inevitablemente, si se prefiere el segundo modo de encarar la lectura, algunas cosas pueden llamar la atención, inclusive sonar raras. Por ejemplo, la manera en que se evita todo análisis material (cuando la materialidad es no-textual) de la historia, lo que hace que la oposición peronista-antiperonista de los 40 y los 50 deje de lado aquellos actos clasistas (por cierto, no menores: expropiaciones, redistribución de la renta, etc.) que no tengan contrapartida textual o discursiva fundante. Pero las cosas se ponen aún más polémicas cuando, promediando el libro, Verón y Sigal afirman que “inaugurada por la introducción de la muerte como instrumento político, con el asesinato de Vandor, y luego el de Aramburu en 1970 (...) esta segunda historia es la que culmina en una represión sin precedentes en la Argentina”. Curioso modo de salir del plano discursivo, gambeteando referencias a la represión de la resistencia peronista en el período post 1955, entre ellos el salvaje castigo al levantamiento del general Juan José Valle (asesinaron a todos) o los fusilados en los basurales de José León Suárez (a casi todos), como si los Montoneros hubieran inaugurado la violencia política en la Argentina. Semejante ¿desliz? histórico tal vez no alcance a impugnar todo el análisis. Estos aspectos del debate, entre otros, fueron tratados durante la presentación del libro.

Con motivo del lanzamiento de la reedición de *Perón o muerte* la editorial Eudeba organizó en la librería Gandhi una mesa redonda sobre “Los derroteros del discurso peronista en la actualidad”, en la que participaron Tulio Halperín Donghi, Carlos Altamirano, Emilio de Ipola y Marita Soto, además de los autores. Y, si bien suele decirse –con tino– que las presentaciones son de las cosas más aburridas del mundo editorial, ésta tal vez sea una de las escasas excepciones a esa regla. Buena parte de la “culpa” de no aburrir la velada la tiene la osada invitación que se le hizo al decano de los historiadores argentinos Tulio Halperín Donghi, quien ya en el momento de la primera edición, en 1986, se había referido de modo especialmente crítico al libro en un artículo luego compilado en *Ensayos de historiografía*.

Carlos Altamirano, que fue el encargado de la primera intervención, contó qué impresión le había causado el libro en la década del 80, e hizo referencia a la nota bibliográfica que en su momento había escrito para *Punto de Vista* (revista que cofundó en 1978 y en la que aún trabaja). Altamirano dejó claro que no es necesario conocer los meandros de la semiología (o ser un devoto de semejante marco teórico) ya que “igualmente se puede disfrutar de los análisis que han hecho los autores; análisis que permiten ver cosas que antes de esa intervención no eran perceptibles”. Según Altamirano, éste fue uno de los primeros libros que se planteó la discusión de cómo algunos actores políticos, y específicamente el general Perón, legitiman la empresa política en la que toma parte y con la que se identifica. “El libro de Silvia y Eliseo tiene una perspectiva teórica bien fuerte y



FOTO JORGE LARROSA

reconocible, con una tesis clara que podría enunciarse así: las claves discursivas del fenómeno peronista no hay que buscarlas en los enunciados variados y aun contradictorios de ese discurso sino en el dispositivo que reguló los enunciados a lo largo de varias décadas y que hizo de Perón su enunciador eminente del verbo peronista", concluyó Altamirano.

Después vino la intervención de Halperín Donghi. El historiador comenzó elogiando el "masoquismo" que habrían ejercido los autores al acceder a invitarlo, aun sabiendo el tenor de sus opiniones. Pero Halperín le restó importancia a aquella reseña crítica. "Después de todo, lo mío había sido una típica reacción de historiador frente a quienes desde otra perspectiva hacen lo que deberíamos hacer nosotros. Después de usar abundantemente de lo que hicieron los semiólogos, les reprochamos que no hagan obras de historia." Sin embargo, lejos estuvo Halperin de arriar las banderas. Uno de los puntos que el historiador aún les objeta a los semiólogos es la afirmación de que Perón, por no ser totalitario, se abstuvo de definirse por uno de los dos bandos en pugna de la interna peronista (la burocracia sindical o la juventud peronista), hacia comienzos de la década del 70.

"Me parece que, simplemente, la explicación está equivocada. Es un momento patético cuando dicen que la negativa de Perón a decidir por uno u otro de los bandos hizo que la muerte de Perón decidiera. Creo que no corresponde a lo que sucedió en la realidad: no hubo ninguna negativa de Perón a decidir, lo que ocurre es que aquellos contra los que decidió simplemente estaban decididos a ignorarlo".

Halperin tuvo también tiempo para quejarse del autodeclarado cientificismo de los autores. "Ellos son hombres de ciencia, y por lo tanto miran al objeto desde arriba. El objeto no puede hablar, para eso es objeto. Y, me da la impresión que su selección de algunos poemas montoneros me recuerda al deleite con que ciertos entomólogos toman a una cucaracha particularmente repulsiva, la atraviesan con un alfiler, la ponen bajo un vidrio y la exhiben."

A su turno, el sociólogo Emilio de Ipola arriesgó cierta hipótesis según la cual "ser peronista para amplios sectores populares es ante-predicativo, anterior a todo discurso, pre-ideológico". En ese sentido habló de un "pacto tácito" por el cual las clases populares aceptaron el liderazgo de Perón y en contrapartida recibieron un reconocimiento y "se transformaron en ciudadanos, es decir, seres humanos dotados de identidad pública y colectiva y de dignidad social. Eso caló tan hondo que lo llevó al actual gobernador cordobés José Manuel de la Sota a afirmar que el peronismo es la ideología natural de los argentinos. Durante mucho tiempo esa afirmación fascista me provocó irritación porque yo, como buena parte de mi generación, pensaba que el socialismo era esa ideología natural. Pero, curiosamente, teníamos que intervenir para que la naturaleza se impusiera por sobre la contaminación de los populismos y los fascismos. Por eso creo que finalmente hay algo de cierto en la formulación de De la Sota".

LA SANGRE DERRAMADA

En sendos (y breves) diálogos con *Radarlibros*, los autores contaron qué continuidades y qué rupturas veían en el discurso actual del peronismo en el poder, cómo afectan la lectura del libro los 17 años que pasaron desde su primera edición, y finalmente cómo sigue aún latiendo el peronismo, en tanto "eterno presente argentino", según palabras de Halperín Donghi. Para Silvia Sigal, una de las cualidades históricas del peronismo que continúa en el presente tiene que ver con la ausencia de contenido ideológico. "Si algo quedó es esa falta de límites precisos en la ideología peronista. El peronismo puede abordarse por todos lados y hoy nadie puede decir quién es un verdadero peronista y quién no, porque ése era un atributo de Perón. Cuando Menem se decía peronista, no mentía, como tampoco mienten quienes se manifiestan peronistas hoy, y son tan distintos. En ese sentido hay unacontinuidad. Cuando la Juventud Peronista quiso insertar contenidos ideológicos se encontró con una imposibilidad."

En cuanto a las rupturas, ambos escritores están de acuerdo en que la muerte de Perón –enunciador privilegiado con la potestad de definir a los integrantes del par peronistas-antiperonistas– es un vacío que nadie ha podido llenar.

Una de las discusiones alrededor del libro tiene que ver con la afirmación de que Perón no se decidió a su regreso al país por uno de los sectores internos en conflicto.

Verón: –Perón nunca excluyó a ningún sector del movimiento. En ocasiones sí lo hizo con algunas personas, pero eran individuos, en todo caso, y siempre había algún resquicio para el retorno. Desde ese punto de vista, el razonamiento me parece correcto. A los de la JP llegó a tratarlos como "chicos indisciplinados" pero igual los recibió. Era siempre esa cosa ambigua.

Sigal: –Además, la manera en que los echó de la Plaza está caracterizada por palabras sin contenido político-ideológico: "esos estúpidos", "estúpidos que gritan" e "imberbes"; no los acusó de trotskistas que era como los llamaban los sindicalistas. Y es en ese sentido que nos referimos a una "trampa" en la que cayó la Juventud. Como vanguardia se había constituido como portavoz privilegiado de cierta verdad, pero a la vez seguía subordinada a la verdad que emanaba de Perón.

En un momento del libro se dice que la violencia política en la Argentina comenzó con los asesinatos de Vandor y Aramburu.

Verón: –Si bien la violencia apareció en los albores de la patria, la novedad del asesinato de Vandor tiene que ver con el uso de la violencia como instrumento dentro del peronismo. El peronismo no estaba caracterizado por eso; en su época clásica no era un movimiento con violencia mortífera. Lo de Vandor tuvo un sentido inaugural. Esa aparición, en los 60, tuvo más que ver con la guerrilla revolucionaria, que era ajena al peronismo, venía por el lado marxista de la guerrilla latinoamericana. La guerrilla era muy extraña al peronismo, que nunca fue un movimiento de violencia institucionalizada, el que luego se consagra con la Triple A. Hay algo que se puede decir con certeza y es que Perón nunca fue un tirano sanguinario.

EL EXTRANJERO

QUICKSILVER: THE BAROQUE CYCLE, VOL. 1
Neal Stephenson

William Morrow, 2003
944 págs.
U$S 27,95

Ecoterroristas, profetas de la web, candidatos presidenciales con un *chip* que les permite conocer las variables en las simpatías del electorado, victorianos futuristas, repartidores de pizza *high-tech* adictos a la realidad virtual... Neil Stephenson (Maryland, 1945) era considerado uno de los cerebros más poderosos y divertidos de la nueva *cyber-sci-fi* hasta que, en 1999, publicó el monumental *Cryptonomicón*. Entonces dejó de ser un autor de culto *freak* para ser ascendido a las mismas alturas de DeLillo, Pynchon y David Foster Wallace. En este novelón –publicado en español en tres tomos por Ediciones B–, Stephenson se nos aparecía como una especie de Tom Clancy en LSD para contarnos la alucinada y, hay que decirlo, divertidísima saga de varias generaciones de dos familias, los Waterhouse y los Shaftoes (este último un apellido pynchoniano si lo hay), obsesionadas con el arte de descifrar códigos partiendo de la Segunda Guerra Mundial hasta llegar a las tribus *cripto-hackers* de este presente cada vez más futuro, o viceversa.

Ahora, con *Quicksilver*, primer tomo de una trilogía –los editores juran que *The Confusion* aparecerá en abril del 2004, y *The System of the World* en octubre del 2004–, Stephenson pone marcha atrás, se convierte en un Umberto Eco en peyote, y nos lleva a un londinense siglo XVII donde tiene lugar una batalla dialéctica entre Isaac Newton y Wilhelm Leibniz. Y eso es sólo el principio de una racional locura historicista donde aparecen y desaparecen viajeros temporales (como el "eterno" Enoch Root, conectando directamente con antepasados de los personajes de *Cryptonomicón*), soñadores con computadoras primitivas, caballeros de fortuna, sultanes turcos, seductoras heroínas *à la* Moll Flanders con una casi sobrenatural capacidad para las finanzas, apariciones de Samuel Pepys y Benjamin Franklin y muchos más proyectados contra el telón de fondo de la época en la que nació la ciencia y la economía modernas y todos los días se descubría algo que se ponía a prueba esa misma noche para ser considerado materia prehistórica al amanecer. La documentación y data que maneja Stephenson a la hora de orquestar su ficción con cartas, fragmentos de poemas, mapas y tablas matemáticas –lo mismo sucedía con *Cryptonomicón*– quita el aliento, devuelve la sonrisa y obliga a la continua consulta de enciclopedias para averiguar qué es verdadero, qué es falso, qué pudo haber sucedido pero nadie está del todo seguro aunque... Curioso híbrido entre novela de ideas, romance aventurero y mamotreto histórico, hay momentos –cuando la prosa de Stephenson se muestra más funcional que talentosa– en que todo el asunto prueba ser demasiado para el lector que no puede evitar preguntarse para qué me habré metido en esto si todavía me faltan leer tantos clásicos de la literatura. Pero son unos pocos momentos; y la culpa no demora en ceder y la perversión en fortalecerse ante el puro acontecer de una historia y de una Historia que vaya a saber uno a dónde irá a parar. O si va a parar alguna vez.

RODRIGO FRESÁN

El escritor de los escritores



Consagraciones Broche de oro de una notable racha de lauros, Enrique Vila-Matas ganó el Premio Médicis Étranger por su novela mestiza *El mal de Montano*. Zoom sobre el escritor catalán que derrotó a Eugenides, DeLillo y McEwan.

POR RODRIGO FRESÁN, DESDE BARCELONA

UNO

La racha comenzó con *El viaje vertical,* ganadora del Premio Rómulo Gallegos 2001, y desde entonces no se ha interrumpido. Y está claro que se puede desconfiar de los premios, pero no se puede desconfiar de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), que empalmó aquel primero con los recibidos enseguida por *Bartleby y compañía* (Premio Ciudad de Barcelona, Prix Fernando Aguirre-Libraire y el *Prix du Meilleur Livre Étranger*) y por *El mal de Montano* (Premio Herralde de Novela, Premio Nacional de la Crítica y casi –faltó un voto– Premio Nacional de Literatura). Y ahora, coincidiendo con la publicación de *París no se acaba nunca,* sus memorias inventadas, *El mal de Montano*, que parece empeñado en seguir sumando galardones, se ha llevado el prestigioso Prix Médicis Étranger 2003, compitiendo con títulos como *Expiación* de Ian McEwan, *Cosmópolis* de Don DeLillo y *Middlesex* de Jeffrey Eugenides. Vila-Matas es el primer español que lo gana, y su firma se suma a la de autores como Kundera, Auster, Eco, Bernhard, Roth y Cortázar.

DOS

Y de acuerdo, hasta hace poco Vila-Matas era un autor de culto en toda Latinoamérica: lo que se conoce como "un escritor de escritores". Pero en el caso de Vila-Matas, semejante definición –que va anexando la de "escritor de lectores"– se hace todavía más justa y apropiada, porque Vila-Matas ha convertido literal y literariamente a los escritores (escritores verdaderos o falsos) en materia y material narrativo. Porque para Vila-Matas la escritura es El Tema. La escritura como estigma, como bendición, como patología, como cura milagrosa. La escritura como esa Roma adonde van a dar todos los caminos y, finalmente, todas las tramas hechas de letras. *El mal de Montano* (aparecido el año pasado en España) es, junto a *Historia abreviada de la literatura portátil* y *Bartleby y compañía*, la tercera escala en un viaje en el que Vila-Matas relee su vida y reescribe sus lecturas escondido bajo las máscaras étnicas de los itinerantes shandys, los renunciantes bartlebys o los montanos, para quienes la literatura lo es todo. Los tres libros son difíciles de apresar y etiquetar. A Vila-Matas le gusta decir que lo suyo es la "literatura mestiza": especímenes que son al mismo tiempo relatos y novelas, ensayos y diatribas, digresiones y epifanías enhebrándose y mordiéndose la cola alrededor de la idea de abrir un libro para ver qué hay ahí adentro o de cerrarlo una vez que se ha comprendido que aquello que en teoría estaba prisionero entre sus tapas se ha escapado para siempre, por el solo placer de que la ficción se entrevere con la no-ficción.

TRES

Y si en *Historia abreviada...*, *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* Vila-Matas aparecía como testigo privilegiado o guía experto, en el recién aparecido *París no se acaba nunca* –que algún crítico local ya ha definido como "genial"–, el escritor español por fin asume el rol de personaje universal. Aquí Vila-Matas ordena su *memoir* parisina y desordena sus recuerdos de aprendiz de escritor a mediados de los '70 como "joven, guapo e idiota" inquilino de Marguerite Duras. Alguien, entonces, que intenta escribir su primera novela (*La asesina ilustrada*), y que ahora la reescribe en un libro que, otra vez, se regocija a la hora de dinamitar los *clichés* del género "iniciación parisina": "No hay mucha grandeza, belleza o intensidad en los minutos de mi juventud dedicados a la escritura. Lo sé, es deplorable. Pero esa es mi suerte, vivo sin nostalgia. No añoro ni mi pureza, ni mi entusiasmo estimulante, ni la intensidad", reflexiona Vila-Matas desde estos días felices con "la seducción de la escritura en estos años de ahora, lo de la edad tardía", cuando los franceses comienzan a venerarlo como a uno de los suyos. Y así es: *París no se acaba nunca* –libro tan desopilante como emotivo, animado por un abrumador reparto de celebridades y ex famosos, que comienza con un Vila-Matas descalificado casi a patadas en un concurso de dobles de Ernest Hemingway y termina con Marguerite Duras replegándose sobre su propia memoria– es un curioso *collage* autobiográfico del pasado que, escrito desde el presente, aporta a esa juventud inexperta todos los trucos de un maestro con el futuro asegurado.

CUATRO

"Tengo una gran confusión. Casi prefiero que me vayan definiendo los demás... Hasta no hace mucho yo creía que escribir equivalía a empezar a conocerse a sí mismo; pero a medida que va pasando el tiempo me he ido creando tantos personajes e historias que yo siento de verdad, aunque sean falsas; así que ahora me doy cuenta de que nunca sabré quién soy por culpa de escribir", me dijo una vez Vila-Matas. Ahora, asumido su destino de personaje en *París no se acaba nunca* –una de las últimas frases del *París era una fiesta* de Hemingway, libro al que el español homenajea y castiga al mismo tiempo con esta suerte de espejo deformante–, Vila-Matas confiesa también haberse convertido en *otro* Vila-Matas. Lo anunció en el último número de la revista mex-española *Letras Libres* –donde cuenta con sección propia de nombre "Conspiración Shandy"– en el ensayo titulado "Impresiones de abstemia". Allí Vila-Matas explica que ha dejado el tabaco y el alcohol como sistema para enderezar un malentendido: "Para no sé cuántos desconocidos, yo era una persona apoyada en las barras de los bares de medio mundo. No contaba para ellos, por ejemplo, mi imagen de persona apoyada en su escritorio diez horas diarias, desde hace treinta años. No contaba tal vez porque son pocas las personas que alguna vez me han visto escribir o conocen mi dedicación espartana a la literatura, y en cambio una infinidad las que han espiado o contemplado mis apariciones en sociedad. Desde que dejé de beber, mi intención es seguir siendo visto en las barras de los bares, pero convertido en un muermo. Que mi cara de aburrido les lleve a pensar que debo ser más divertido cuando escribo, y no al revés, como venía sucediendo hasta ahora".

El otro día me lo encontré a Vila-Matas en la librería donde me lo encuentro siempre. Conversamos sobre su candidatura al Premio Médicis. Le comenté que Jeffrey Eugenides me había dicho que estaba seguro de que iba a ganar "el español". Vila-Matas estaba acatarrado. Me advirtió que sólo podía hablarme en monosilábica voz baja. "Sí", me susurró cuando le comenté lo de Eugenides, y después dijo "No"; y yo no supe si Vila-Matas se refería a que Eugenides había dicho eso pero que él no creía ser el ganador, más allá de lo que había dicho Eugenides. Después se rió casi sin hacer ruido. "Ja", dijo Vila-Matas. Y a no preocuparse: lo cierto es que era –otro, el mismo, el mismo otro de siempre– un Vila-Matas muy divertido. Un Vila-Matas escrito por Vila-Matas. Un personaje de Vila-Matas. Vila-Matas.